



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Máster

HUMOS DE COTIDIANIDAD

Estética de lo cotidiano en relación al tabaco en cuatro
cuentos de Raymond Carver

Autor/es

Ignacio Cirauqui García

Director/es

Salvador Rubio Marco

Universidad de Zaragoza
2019

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	2
2. ESTÉTICA DE LO COTIDIANO.....	4
2.1 Término.....	4
2.2 Concepto.....	6
2.3 Estética cotidiana y literatura.....	10
3. EL TABACO.....	12
3.1 El escritor y el tabaco.....	12
3.2 Tabaco, salud y negatividad.....	15
4. RAYMOND CARVER.....	17
4.1 Introducción biográfica.....	17
4.2 Cuentos de Raymond Carver.....	18
4.2.1 Bicicletas, músculos, cigarrillos: la memoria olfativa.....	18
4.2.2 Habrase visto.....	22
4.2.3 Catedral.....	24
4.2.4 Quienquiera que hubiera dormido en esta cama.....	27
4.3 Comunicación	31
5. CONCLUSIÓN.....	36
6. BIBLIOGRAFÍA.....	39

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los objetivos principales del presente trabajo es, como su propio título indica, llevar a cabo un estudio de la conocida como estética de lo cotidiano, partiendo de un análisis histórico de esta disciplina y concepto, así como de su todavía progresiva definición. Además, utilizando como ejemplo cuatro de los numerosos cuentos del celebre narrador y poeta norteamericano Raymond Carver, tratar el posible vínculo entre estética cotidiana y literatura y su utilidad práctica. La tesis fundamental del trabajo, y en palabras de Horacio Pérez-Henao, es «configurar una estética cotidiana a partir del estudio de la literatura» (Pérez-Henao, 2013), siendo este el tema de varios de sus trabajos y para lo que es fundamental, previamente, llevar a cabo el estudio de las diferentes teorías.

En el desarrollo del trabajo se van a explorar, por tanto, las diversas apariciones históricas del término estética de lo cotidiano y su paulatina —y todavía inconclusa— definición, partiendo del profundo estudio llevado a cabo por el ya mencionado Horacio Pérez-Henao, que concluye con el recordatorio de la necesidad de estudiar en detalle este concepto y disciplina. Se tratarán las distintas perspectivas hablando de sus elementos comunes y de sus discordancias para posteriormente facilitar su aplicación práctica: la literatura como lugar de estudio de la estética cotidiana, o en otras palabras, cómo a través de la literatura poder observar y estudiar situaciones de cotidianidad y sus respectivas propiedades estéticas.

Una vez llevado a cabo este repaso del término “estética de lo cotidiano” y sus diversos intentos de definición, se va a proceder a tratar la relación entre literatura, vida y estética cotidiana para así poder profundizar en ellas. Ya estudiadas las distintas formas de confluencia entre vida y literatura y entre estética cotidiana y literatura, se vislumbran distintas utilidades prácticas tanto para el desarrollo de la vida, como de la literatura, como de la estética cotidiana, tema principal del presente trabajo.

Finalmente, y con el objetivo de demostrar la relación tratada anteriormente, va a ser analizada la cotidianidad presente en relación con el tabaco y su consumo en cuatro cuentos del escritor norteamericano Raymond Carver, lo que permitirá, no solo ejemplificar la relación literatura-estética cotidiana ya mencionada (la literatura como campo de estudio de la cotidianidad), sino también realizar un recorrido por la relación entre tabaco y literatura a través de diversos autores y sus respectivas obras. Los cuentos que van a ser tratados en el trabajo son los siguientes: *Bicicletas*, *músculos*, *cigarrillos*; *Habrase visto*; *Quienquiera que hubiera dormido en esta cama* y *Catedral*. En estos cuentos y en sus respectivos análisis podrán verse reflejados diversos elementos respecto al tabaco que, una vez estudiadas las diversas teorías de estética de lo cotidiano, podrán ser tildados de

estéticos.

El tabaco, que está mundialmente extendido, es un producto consumido diariamente por millones de personas, tanto en solitario como en compañía, en ocasiones no haciendo nada más y en otros casos compaginándolo con cualquier actividad distinta —como en este caso con el acto de escribir—. Esta universalidad y carácter rutinario son los motivos para que haya sido elegido como tema de estudio, así como el hecho de que pueden encontrarse en él diversas formas de disfrute estético, desde el olor y el sabor, hasta su sublimidad, pasando por su importancia en las relaciones interpersonales y que serán tratadas siguiendo algunas de las teorías explicadas posteriormente.

En resumen, el objetivo del presente trabajo no es sólo reivindicar el estudio de la estética de lo cotidiano ni su mera relación con la literatura, sino mostrar cómo esta última permite profundizar en el estudio de la primera como si de un laboratorio se tratase.

2. ESTÉTICA DE LO COTIDIANO

2.1 Término

La vida cotidiana adquiere importancia para los debates teóricos sobre estética a principios del siglo XX, momento en que comienza a gestarse lo que actualmente se conoce como estética cotidiana: corriente que afirma que «las actividades desvinculadas del arte o la naturaleza pueden tener propiedades estéticas y hacen surgir experiencias estéticas significativas» (Irvin, 2009, p. 137). Surge entonces el reconocimiento de las posibilidades estéticas de lo cotidiano, pero al existir diversos tratamientos del concepto estética cotidiana es necesario recordar de forma detallada su historia y su proceso de configuración y delimitación para acercarse, además de definir, dentro de lo posible, estas tendencias que pretenden acabar con la dominación de las teorías estéticas por parte del arte.

A la hora de realizar una cronología de la estética cotidiana es fundamental empezar hablando de los distintos usos del termino, para después tratar el desarrollo del concepto y la subdisciplina en sí. Horacio Pérez-Henao rastrea de forma exhaustiva la historia del concepto estética cotidiana, que como bien explica, antes de ser concepto fue un término surgido de la «relación comparativa con la experiencia del arte y que pretende describir las cualidades estéticas otorgadas a otros dominios de la vida» (Pérez-Henao, 2011). Este fenómeno bebe, según Pérez-Henao, de lo que el sociólogo británico Mike Featherstone llamó «estetización de la vida cotidiana» (ídem) y que consta de tres partes fundamentales: el desplazamiento de la obra de arte hacia la vida diaria, llevado a cabo por las vanguardias desde la segunda década del siglo XX; la concepción de la vida como obra de arte y, en tercer lugar, la omnipresencia de signos e imágenes en la época contemporánea.

Para explicar el surgimiento de la estética cotidiana es fundamental retrotraerse a la obra del filósofo estadounidense de primera mitad siglo XX John Dewey, uno de los autores que mejor anticipó las teorías venideras y que es, en palabras de Arto Haapala, «el padre fundador de esta línea de pensamiento» (Haapala, 2001, p. 84) . Este filósofo norteamericano, en su obra *El arte como experiencia*, trató de devolver a las obras de arte su origen humano, así como el valor estético a la vida normal, haciendo uso de la experiencia común, las cosas cotidianas para descubrir en ellas esa cualidad estética ahora ya olvidada. Para Dewey «cuando las obras de arte son separadas de las condiciones en que nacen y de las condiciones en que operan en la experiencia, se forma en torno suyo un muro que hace casi opaco su significado general, que es el que constituye el objeto de una teoría estética» (Dewey, 2008).

En diversos momentos históricos se han dado teorías y prácticas artísticas que buscan este mismo fin, como es el caso del dadaísmo con Tristan Tzara en cabeza, y del situacionismo, donde

destacaría Guy Debord, pero es John Dewey quien primero utiliza la experiencia estética como punto de partida de la concepción del arte y busca la comprensión de la comunicación entre la vida y el arte, permitiendo, por tanto, que lo estético no sea únicamente aquello que se encuentra en los museos. Dewey afirma que «la experiencia está limitada por todas las causas que interfieren con la percepción de las relaciones entre padecer y hacer» (Dewey, 2008:, p. 52). Para él la experiencia estética no tiene lugar si en el sujeto que lleva a cabo la experiencia no se da una percepción cognoscitiva de la relación entre hacer y padecer, y el discernimiento de los vínculos entre los distintos elementos que forman la unidad estructural destinada a una finalización:

Un hombre hace algo, levanta, digamos, una piedra; en consecuencia, padece, sufre algo: peso, dureza, textura de la superficie de la cosa levantada. Las propiedades así padecidas determinan un acto ulterior. La piedra o es muy pesada, o muy angular o no es suficientemente sólida; o bien las propiedades padecidas muestran que es adecuada para el uso al que se destina. El proceso continúa hasta que surge una mutua adaptación del yo y el objeto, y esta experiencia particular llega a una conclusión. Lo que es cierto en este ejemplo simple vale, en cuanto a la forma, para toda experiencia. La criatura que opera puede ser un pensador en su estudio y el ambiente con el cual está en interacción puede consistir en ideas en vez de piedras. Sin embargo, la interacción de los dos constituye la experiencia total obtenida, y la terminación que la completa es la constitución de una armonía sentida. (ídem)

En otras palabras, la experiencia estética se fundamenta en la estructura de hacer, padecer, unidad y clausura. El asunto tratado por pensadores posteriores a Dewey es si es posible o no una experiencia estética de la cotidianidad sin seguir esta estructura *deweyana* del hacer, padecer, unidad y clausura, para las que, por ejemplo el acto de tirar una piedra de manera desinteresada estaría fuera de estas categorías que son cuestionadas ya en la actualidad, por ejemplo, por Sherri Irvin en *Scratching an Itch*, quien busca debatir si son estas realizadas en el acto de rascarse un picotazo y si esto se consideraría por ello estético.

El término estética cotidiana aparece por primera vez en 1983 mencionado por Josehp Kupfer, quien parte de la noción de unidad de Dewey y plantea en su obra *Experience as art: aesthetics in everyday life* experimentar la vida diaria como una experiencia artística.

Kupfer trata el deporte, el sexo, la violencia, etc, desde el punto de vista de una estética educativa que contribuye al crecimiento físico, emocional, intelectual y social de todos los individuos. Para Kupfer, la estética cotidiana corresponde a ciertas circunstancias de la vida diaria que comparten elementos con el arte y en los cuales el individuo descubre cómo cada elemento cumple una función para dar sentido a una unidad. La estética cotidiana permitiría, según esta

teoría, fortalecer el sentimiento de pertenencia del individuo a su comunidad y el valor de cada uno dentro de la sociedad.

2.2 Concepto

Todas estas referencias directas —o indirectas— mencionadas desembocan en la formación del concepto de estética cotidiana y a su correspondiente subdisciplina, del mismo nombre y derivada de la estética analítica. «Un término se diferencia del concepto, toda vez que el primero circula indiscriminadamente en el lenguaje científico, mientras que el segundo se instaure en una escuela de pensamiento específico que intenta precisarlo y definirlo con base en las investigaciones y estudios que dicha escuela realiza» (González, 2011).

Como recoge Pérez-Henao, la primera conceptualización sistemática de la estética cotidiana aparece en *Prosaica: introducción a la estética de lo cotidiano* de la mexicana Katya Mandoki, quien retoma su estudio 12 años más tarde en *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Mandoki se enfrenta a la noción *deweyana* de experiencia estética, ya que considera que este término es para ella dudoso, es decir, no favorece la comprensión de la teoría, sino todo lo contrario. Mandoki basa su teoría en la *estesis*, esto es «la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso» (Mandoki, 2008). Para Mandoki toda experiencia es “por definición” estética, pero sólo en relación con las obras de arte se desarrolla una experiencia artística. La estética de Katya Mandoki es «antes que nada una práctica, una actividad más que una cualidad. (...) no es el efecto de lo bello o lo sublime en la sensibilidad humana sino un conjunto de estrategias constitutivas de efectos en la realidad» (ídem). Su concepto de estética cotidiana se define como prosaica, «entendida estrictamente como una “semioestética, al ser un acercamiento que observa la comunicación e intercambios sociales como fenómenos estéticos» (ídem).

Por otro lado, para Thomas Leddy la estética cotidiana consiste en las cualidades estéticas presentes en las labores diarias. Leddy reconoce las cualidades estéticas en la cotidianidad que incluyen categorías como aseado, sucio, limpio, ordenado, desordenado y atractivo (Leddy, 1995). Para Thomas Leddy, algunas categorías, como los ejemplos ya puestos, aplicadas al arte concuerdan en significado al ser utilizadas en la vida cotidiana, pero no por eso iguala lo estético artístico con lo estético cotidiano. Sobre esta teoría Mandoki se pregunta «por qué eligió estas categorías tan moralizadas en vez de tantas otras posibles, como lo flamante, lo sórdido, lo chanflón y lo despampanante etc. (...) se trata de una mención, más que de una construcción teórica de la estética de lo cotidiano» (ídem).

Contraria al concepto de Leddy, Yuriko Saito rechaza las categorías artísticas y define la estética

cotidiana como «la estética de la vida diaria normalmente experimentada» (Saito, 2007, p. 48). En su teoría, Saito afirma que a diferencia del mundo del arte dirigido a unos pocos, las actividades de la cotidianidad introducen objetos y propician relaciones con cualidades estéticas que podrían involucrar a cualquier individuo: «es lo que sucede cuando se habita una vivienda, se viste una prenda, se limpia una alcoba o se prepara y consume una comida» (ídem). La autora propone expandir el análisis a «los elementos constitutivos del medio ambiente, a saber: artefactos, actividades humanas y relaciones sociales que determinan la calidad de vida y el estado del mundo» (ibídem, p. 373).

Saito expande el concepto de estética cotidiana reivindicando que los objetos y las actividades no tienen una intención únicamente funcional, por ejemplo, «un cuchillo para cortar o una lámpara para iluminar tampoco se cocina exclusivamente para comer» (Pérez-Henao, 2013)

Existen en todas estas situaciones y elementos dimensiones estéticas como sería «la comodidad que da la forma del cuchillo al cortar; el disfrute de los olores en la cocción de los alimentos o la creación de una atmósfera de buen mantenimiento gracias a su limpieza» (Saito, 2010, p. 376). Saito parte de la afirmación de Jerome Stolnitz que afirma que «todo absolutamente, ya sea sentido o percibido, sea producto de la imaginación o el pensamiento conceptual, puede convertirse en objeto de atención estética» (Stolnitz, 1960) y la misma idea también enunciada por Paul Ziff: «cualquier cosa que se puede ver es un objeto apto para la atención estética», incluyendo «un caimán al sol en un montículo de estiércol seco» (Ziff, 1977).

En cuanto a las categorías artísticas, Saito afirma que existe un riesgo en la comparación de determinadas experiencias con el arte al reducir la experiencia estética al ámbito museístico y en general empobrecer la rama de la Estética (Saito, 2001). Los objetos estéticos no artísticos suelen ser considerados como "aspirantes" al arte, comparación innecesaria y perjudicial al no estar generalmente dotados estos de las características normalmente atribuidas al arte, como serían la coherencia formal, el poder expresivo, la encarnación de una idea, la creatividad, la originalidad... Saito establece motivos para reivindicar esta estética de lo cotidiano y se apoya en limitaciones del “modelo artístico”:

La primera limitación se basa simplemente en la observación. La mayoría de objetos y actividades estéticos no artísticos se refieren a nuestra experiencia cotidiana de comer, vestirnos, habitar una vivienda, limpiar, y tratar con los elementos y eventos naturales. A diferencia del mundo del arte institucionalizado, estos son compartidos universalmente. En una cultura como la nuestra, con un mundo del arte diferenciado, la experiencia del arte se limita a ocasiones especiales reservados para ese fin, aunque no todos tenemos acceso o conocimiento del mundo del arte. Por el contrario, todos nosotros participamos en las

actividades diarias y manejamos objetos estéticos no artísticos. (Saito, 2001)

En la teoría de Saito, «los espacios, objetos, situaciones y actividades por no tener un marco artístico comprometen al individuo corporalmente, convirtiéndolo en el creador de las condiciones estéticas de cualquier actividad o lugar de la vida» (ídem).

Por otra parte, el finlandés Arto Haapala defiende la experiencia estética de la familiaridad en detrimento de aquella sustentada en la extrañeza:

La extrañeza crea una base para la apreciación estética sensitiva. En el estado de la familiaridad, estando en nuestro lugar, rodeados de lo cotidiano, tendemos a perder este tipo de sensibilidad. (...)

¿Cómo puede ser estético lo cotidiano sin ser extraño? Hemos visto que la tendencia a unir estética con extrañeza ha sido fuerte incluso cuando el día a día se ha convertido en materia del arte, se ha creado un aura de extrañeza. Creo que simplemente deberíamos ser más conscientes de los aspectos placenteros del día a día sin hacer de ellos objetos de apreciación estética de la manera tradicional. . Quizás podríamos dar un nuevo significado a la frase «La estética (o el arte) de vivir», que es valorar las particularidades del día a día. Esto añade una nueva dimensión a nuestro pensamiento estético, una dimensión que de hecho es dominante en nuestra vida cotidiana. La estética no tiene que ser únicamente sobre lo extraordinario, también puede ser sobre nuestras rutinas diarias. (Haapala, 2001, p.102)

Esta idea de Haapala no sólo reivindicaría lo familiar (que produce sensaciones tanto buenas como malas) sino que también excluiría de esta estética de lo “verdaderamente cotidiano” aquellos objetos de la vida diaria emplazados como obras de arte en museos, como serían los *readymade* de Marcel Duchamp o las obras de otros artistas como Joan Brossa que despiertan un sentimiento de extrañeza en torno a objetos de uso habitual.

Posteriormente, y partiendo de las tesis de Kupfer, la estética cotidiana va a ser considerada una forma de arte presente en diversos campos de la vida diaria. Kevin Melchionne trata el hogar como obra de arte: «el arte doméstico no sólo significa que la casa es arte, sino que la misma forma de vivir en ella es también un arte, construido y reconstruido diariamente» (Melchionne, 1998). Para Melchionne, «la dimensión del arte se desplaza a los modos de apropiación del espacio hogareño, un arte de habitar que combina sensibilidades y habilidades complejas como la decoración interior, la limpieza, la preparación y consumo de alimentos...» (Melchionne, 1998, p. 199). En relación con la comida, Tefler, Korsmeyer y Kuehn tratan su condición de arte y su relación, por tanto, con la estética de lo cotidiano: «el gusto y la comida tienen algunos defensores. Algunos teóricos valientes

han defendido el potencial estético del placer gustativo y otros han defendido las posibilidades artísticas de la comida y la bebida» (Korsmeyer, 2002).

Por otro lado, Principe (Príncipe, 2005) trata la estética cotidiana concebida como arte, es decir, defiende el tratamiento de toda circunstancia de la vida utilizando procedimientos similares a los del arte institucionalizado y convirtiendo así a ésta en una obra de arte. Sin embargo, para Leddy, la estética cotidiana «no se configura a partir de norma alguna, como tampoco es legitimada por la crítica de los expertos, a diferencia del arte institucionalizado (...) La normativa se reduce a las razones convincentes expresadas por el individuo sobre el por qué aprecia y valora ciertos objetos, relaciones, actividades y acontecimientos como fruto de su experiencia» (Leddy, 2012).

Más tarde, el concepto de estética cotidiana abandona esta pretensión artística. El propio Melchionne concibe ahora la estética cotidiana en cuanto condición de labores u objetos que: «sean permanente, sean comunes, sean actividades y sean estéticas, aunque no necesariamente» (Melchionne, 2013). La estética cotidiana tiene que ver con las actividades rutinarias y no con prácticas episódicas, no son actividades «exóticas, esotéricas ni especializadas» (ídem). Actualmente, Melchionne sugiere que la estética cotidiana se entiende más por su forma que por su contenido: «la estética cotidiana no consiste en transformar estéticamente lo cotidiano sino en reconocer cómo las mismas actividades fomentan y dan forma a lo estético» (ídem).

En definitiva, todas estas aproximaciones al concepto de estética de lo cotidiano no muestran un consenso, sino discrepancias que manifiestan la necesidad de estudios cuyo objetivo sea precisamente esclarecer los límites de la estética cotidiana o aclarar las diferencias entre diversas perspectivas (algo que no es fin del presente trabajo). Sin embargo, el conocimiento de estas teorías descritas va a permitir la apreciación de diversas formas de estética de lo cotidiano a través de los cuentos de Raymond Carver y de la literatura en general.

2.3 Estética cotidiana y literatura

Como ya se ha mencionado en la introducción, el objetivo final del presente trabajo es ejemplificar la capacidad de encuentro entre la literatura y la estética cotidiana y, siguiendo las ideas del colombiano Horacio Pérez-Henao, «configurar una estética cotidiana a partir del estudio de la literatura» (Pérez-Henao, 2013) o, por lo menos, ejemplificar cómo pueden relacionarse entre sí literatura y estética cotidiana de manera provechosa: la literatura va a permitirnos percibir y estudiar ideas surgidas de las teorías de estética de lo cotidiano anteriormente explicadas.

Una vez repasadas las diferentes teorías y perspectivas de estética cotidiana y antes de empezar a hablar de su relación con la literatura, es necesario preguntarse por el nexo entre literatura y vida.

Un primer punto de unión es el propuesto por Bernardo Soares, heterónimo de Fernando Pessoa: «Toda la literatura consiste en un esfuerzo para hacer real la vida. Como todos saben, incluso cuando actúan sin saber, la vida es absolutamente irreal, en su realidad directa; los campos, la ciudades, las ideas, son cosas absolutamente ficticias, hijas de nuestra compleja sensación de nosotros mismos. Son intrasmisibles todas las impresiones salvo si las hacemos literarias» (Pessoa & Crespo, 2008).

Esta concepción idealista de la existencia que tanto popularizó Jorge Luis Borges defiende, por tanto, que sólo existe aquello que somos capaces de asir mediante la literatura, ya que esto se convierte en aquello que podemos transmitir y puede ser vivido por otros. La vida no hecha literatura no es sólo irreal como afirma Bernardo Soares, sino en palabras de Borges, caótica, siendo así la literatura la forma de estudiar este caos metafísico. La literatura permite ahondar además en lo propiamente irreal, en lo imaginario, además de en el mundo interior de cada uno. Puede decirse, siguiendo estas ideas, que en la literatura hay vida, o incluso que la literatura es vida, reflejada de forma estética. La literatura puede servir, por lo tanto, para comprender y para comprenderse al verse uno mismo reflejado en el otro, en definitiva, como defiende Martha Nussbaum, desarrollar sentimientos de empatía colectiva. Para Martha Nussbaum la literatura es «un puente esencial hacia la justicia social» (Nussbaum & Gardini, 1997); sin olvidar «la resonancia de la ficción en la vida del lector» (Felski, 2009) en el sentido más general. Como afirma Pérez-Henao y a modo de síntesis y reivindicando este nexo entre vida y literatura, que es en ocasiones olvidado:

Un estudio literario con pretensiones trascendentales no escapa a la penetrante inmanencia de la vida cotidiana virtualmente contenida en el texto. La vida cotidiana, entonces, constituiría el a priori de la creación y reflexión literarias. En la creación literaria el autor captura — mediante el lenguaje— las dimensiones de la vida que, a su vez, impregna de un modo estético. En la reflexión (estudio, interpretación, análisis), el lector reconocería ese modo estético de las dimensiones de la vida plasmadas por el lenguaje en el texto. De acontecer dicho reconocimiento, podríamos arriesgarnos a la posibilidad de configurar una teoría sobre la estética cotidiana a partir del estudio de la literatura (Pérez-Henao, 2013).

Esta confluencia entre literatura y estética cotidiana va a ser ejemplificada, como ya se ha mencionado anteriormente, mediante diversas ideas surgidas de la lectura y estudio de la obra del escritor norteamericano Raymond Carver que permiten ahondar en la posible estética cotidiana en torno al tabaco y el cigarrillo desde diferentes perspectivas. Este tratamiento conjunto entre literatura, tabaco y estética cotidiana es el que va a permitir, con la literatura como campo de estudio, apreciar diversos valores estéticos del tabaco y su consumo. Este carácter estético del

tabaco es ya mencionado por Katya Mandoki en relación a la *estesis*, en torno a cuyas ideas girarán gran parte de los análisis:

Y no puede ser de otro modo, pues si la *estesis* se refiere a la experiencia y a la sensibilidad, éstas son parte de la faena diaria del vivir. Al asomarnos al color vivo de las bugambilias, el percibir el fuerte olor a diesel que deja tras de sí un vetusto camión, en la sonoridad tenue de los follajes agitados por el viento, en el placer de encontrar la carta de un amigo en nuestro buzón, en un dolor agudo de la espalda, en una bocanada de tabaco, en el sabor del café, el aroma del jazmín, el intimidante espacio de los estacionamientos subterráneos en fin, en el simple hecho de vivir radica esa sensualidad y sensibilidad que constituye la estética. (Mandoki, 2008)

3. EL TABACO

3.1 El escritor y el tabaco

Antes de llevar a cabo el ya mencionado estudio de la estética cotidiana en torno al tabaco en la obra de Raymond Carver es importante analizar *grosso modo* el tabaco en sí y algunos de los rasgos que conforman su valor estético, así como su relación con la literatura, porque como ya se ha afirmado anteriormente, será en los cuentos donde mejor se vislumbrarán estas características

Es harto conocida la relación y mitología creada en torno al escritor y el tabaco, siendo Raymond Carver —victima de un cáncer de pulmón— un consumidor voraz y estando el tabaco presente en gran parte de su obra, como es también el caso de otros tantos autores que siguen “a rajatabla” el ejemplo de André Gide: «Escribir es para mí un acto complementario al placer de fumar» (Ribeyro, 2010). Sobre esta relación entre tabaco y literatura afirma el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante que «citar lo que los escritores opinaron sobre el acto de fumar puede erigirse en una antología de Salón de Fumadores» (Infante, 2001). Al fin y al cabo, como afirmaba Leopoldo María Panero: «La literatura es una enfermedad mental, y el tabaquismo lo mismo» (Panero, 2013).

Esta relación persiste pese a que escribir y fumar sean, como recuerda Enrique Vila-Matas, en palabras de Juan Benet, dos actividades difíciles de simultanear: «Quien necesita fumar para escribir, o bien lo tiene que hacer a lo Bogart, con el humo enroscado al ojo (lo cual determina un estilo bronco), o bien ha de soportar que el cenicero se lleve la casi totalidad del cigarrillo» (Vila-Matas, 2000).

Es también difícil de simultanear el tabaquismo con una vida alejada de la soltería y una «triste mediana edad» (Barrie, 2003), como afirma James Matthew Barrie en *Lady Nicotina*, uno de los más importantes ensayos sobre el tabaco: «Abandoné mi más delicioso solaz, tal y como lo veía, por la única razón de que la dama que se me entregaba en cuerpo y alma me hizo escoger entre el tabaco y ella. Este hecho retrasó nuestro matrimonio seis meses» (ídem). Fumar es, en definitiva, y como no se olvidan de recordar las propias cajetillas y paquetes de tabaco, incompatible con la vida; impedimento que no impide que millones de personas lo sigan haciendo diariamente y que escritores como el argentino Hernán Casciari afirmen —poco después de sufrir un infarto—: «Esto que estoy escribiendo, sin fumar, es malabarismo» (Casciari, 2016). Fumar no sólo se convierte en inseparable de cualquier actividad sino también de la propia existencia e historia de Julio Ramón Ribeyro, autor de *Sólo para fumadores*: «Sin haber sido un fumador precoz, a partir de cierto momento mi historia se confunde con la historia de mis cigarrillos» (Ribeyro, 2010). Fumar es para algunos, como para Hans Castorp, protagonista de *La montaña mágica*, fundamental para vivir,

anticipando además algunas de las ideas que se tratarán posteriormente en el presente trabajo:

No lo entiendo. No comprendo que se pueda vivir sin fumar. Sin duda, es privarse de un placer sublime. Cuando me despierto, me alegro de pensar que podré fumar durante el día, y cuando como, tengo el mismo pensamiento. Si, en cierto modo, podría decirse que sólo como para fumar después, aunque exagere un poco. Un día sin tabaco sería para mí el colmo del aburrimiento, sería un día absolutamente vacío y sin alicientes, y si por la mañana tuviese que decirme -hoy no podré fumar- creo que no tendría valor para levantarme. Te juro que me quedaría en la cama. Mira, cuando se tiene un puro que arde bien, uno se halla al abrigo de todo, no puede ocurrir nada desagradable, así de simple, nada desagradable. Es como tumbarse a la orilla del mar: se está tumbado y punto, no es verdad? No hay necesidad de nada, ni de trabajo ni de distracciones... Gracias a Dios, se fuma en todo el mundo! Que yo sepa, este placer no es desconocido en ninguna parte, en ninguno de los sitios a los que uno puede ir a parar. Incluso los exploradores que parten hacia el Polo Norte se aprovisionan de tabaco para afrontar sus peripecias, y ese gesto siempre me ha parecido muy simpático. Puede que las cosas le vayan mal a uno; pues bien, mientras tenga mi buen cigarro se que podrá soportarlo todo, que me ayudara a vencer las adversidades. (Mann, 2008)

Esta contradicción tan presente en la literatura como en el mismo acto de escribir es una de las primeras cuestiones que pueden surgir en relación con Raymond Carver y su obra, tratar de comprender qué une a los individuos en general y a los escritores en concreto con un hábito que, como recuerda Oscar Wilde, ni siquiera satisface: «Un cigarrillo es el tipo perfecto de un placer perfecto. Es exquisito, y nos deja insatisfechos. ¿Qué más se quiere?» (Wilde, 2019)

Wilde personifica lo que el poeta francés Théodore de Banville denominaba “auténtico fumador”, o en otras palabras, un dandi que lleva a cabo la acción de fumar sin ningún tipo de interés, de una manera puramente estética y totalmente inútil, que convierte el fumar en “una obra de arte” como ya lo es para Banville el cigarrillo en sí: «Es una pizca de tabaco liado en una pequeña hoja de papel de seda. Pero una vez colocado y distribuido el tabaco uniformemente, hay que enrollar la hoja con elegancia, con armonía rítmica, con gesto rápido y confiado» (De Banville, 2016). Banville llega al punto de considerar mayor el sacrificio del fumador que el del propio poeta y artista: «El fumador de cigarrillos debe tener en todo momento la boca y las dos manos libres. Por lo tanto no puede tratarse de un ser ambicioso, ni trabajador, ni, salvo raras excepciones, de un poeta o un artista. Cualquier tarea le está prohibida, incluso el inefable placer de besar» (ídem).

El cigarrillo no sólo «deja insatisfechos», sino que es el causante de su propia necesidad, de su propio deseo con el que acaba momentáneamente para después volver a crear: «El cigarrillo es el

objeto que proporcione a mi deseo para que persista, pero también para que expire. Para que ocurra, permanezca y muera» (Klein, 2008). Como afirma Richard Klein en su detallado ensayo *Los cigarrillos son sublimes*, fumar cigarrillos se aleja de la economía que Freud denomina principio del placer: «Cuanto más cedemos a la excitación de fumar, más deliciosa, voluptuosa, cruel y dulcemente se despierta nuestro deseo, se inflama lo que presumiblemente debería extinguirse» (ídem). Con estas primeras ideas empieza a vislumbrarse la “negatividad” del tabaco, «extraña paradoja: lo dice todo callando, manifiesta disimulando, lo hace vivir todo matando, consumiendo» (Leclerc, 1979).

Si bien no es su cualidad ontológica principal, la gran cantidad de variedades, formas de consumo y aderezos del tabaco evidencian la importancia del gusto a la hora de su consumo pese a los perjudiciales efectos del tabaco sobre gusto y olfato. Es frecuente en el tratamiento en obras poéticas del tabaco, hacer mención a, como denomina Richard Klein, su carácter “tele-estético”, ya que difunde su olor desde la distancia. Es innegable la repercusión del gusto en relación con el tabaco, como demuestra Hans Castorp, protagonista de *La montaña mágica* de Thomas Mann, al preocuparse cuando su tabaco no le sabe como debería. En el caso de comparar el tabaco con la comida (siendo en ocasiones —cada vez más escasas— elemento de maridaje), se superarían algunas de las críticas vertidas sobre la posible estética de la comida, como es la del utilitarismo o la de la necesidad de ingesta, no la de la toxicidad aunque esta adquiriría un nuevo significado al no ir ya ligada a ningún fin. El gusto, en relación con el tabaco, también debe ser educado, como afirma Korsmeyer en *El sentido del gusto*: «el sentido del gusto es una facultad que podemos educar, algo de lo que da fe la enorme variedad de preferencia culinarias distribuidas a lo largo del globo. Al mismo tiempo, como han demostrado los fisiólogos y los psicólogos, existe un número de preferencias innatas y universales, como la atracción por lo dulce y lo salado y la aversión por lo amargo» (Korsmeyer, 2002). Características del gusto manifestadas en el tabaco, siendo el azúcar su aditivo más común y existiendo características objetivas en cada tabaco que pueden requerir de aprendizaje para ser apreciadas.

Por otro lado, el ya mencionado James Matthew Barrie en *Lady Nicotina* afirma sólo recomendar su amada mezcla Arcadia a seleccionados allegados, no por su sentido del gusto más o menos educado, sino por sus capacidad para realmente deleitarse con este tabaco y responder de la forma adecuada a las convenciones que marcan la ceremonia de fumar en grupo que más tarde será retomada. Volviendo al gusto, fumar es además un acto cuya experiencia, al contrario que el gusto habitual en relación con la teoría de Santayana, se desarrolla tanto fuera como dentro del cuerpo, siendo el humo una parte visible y fundamental en el disfrute de este, llegando a ser en ocasiones casi palpable; la escritora Cristina Peri Rossi afirma: «La vida me gustaba más con humo... he

dejado de toser, de expectorar, mi hipertensión ha disminuido y la isquemia cardíaca que padecía ha desaparecido. En cambio, me siento mucho más sola» (Rossi, 2003).

Fumar responde a la teoría de Prall al reivindicar el gusto, al menos, como «placer sensorial desinteresado sobre la base de una experiencia directa» (Korsmeyer, 2002), a no ser que se fume como aquellos individuos dignos de la mezcla Arcadia, «en completa absorción» (ídem). Fumar requiere introducir dentro del organismo la sustancia para posteriormente expulsarla, de una forma “no instrumental” y con evidente conocimiento de su toxicidad: fumar marea y mata, «pasatiempo mortal» (De Banville, 2016). Pero ¿y si es esta capacidad de matar del tabaco una cualidad indispensable de su atractivo?

3.2 Tabaco, salud y negatividad

El antitabaquismo, como —según Richard Klein— afirman los historiadores, surgió con la misma llegada del tabaco a Occidente y «ha acompañado su universalización en todo momento. Pero, por supuesto, las primeras objeciones al tabaco obedecían más a criterios morales que médicos» (Klein, 2008). Pero es en la actualidad donde la paradoja se hace más evidente y dichos criterios morales no son tan aparentes, al ser, según Klein «un brote de censura moral camuflado de preocupación por la salud» (ídem): el tabaco, gran fuente de ingresos, es subvencionado a la vez que censurado y combatido. Un gran ejemplo, que recuerda Klein, es el del momento en que mientras «Jimmy Carter, con los ojos llenos de lágrimas, juraba a un grupo de agricultores de Carolina del Norte que jamás recortaría las ayudas a la producción de tabaco, Joseph Caliano, jefe del departamento de Salud, Educación y Bienestar Social, lanzaba una campaña de 50 millones de dólares —la más importante de la historia— en contra del tabaco» (ídem). Campañas y prohibiciones que han logrado, por el contrario, estimular el tabaquismo, ya que «la demonización de un hábito por sus efectos nocivos para la salud lo convierte en algo irresistible, lo envuelve con la seducción del vicio y el poderoso atractivo de lo que debe permanecer oculto» (ídem), lo que hace que vaya acompañado de sentimientos de culpa o rebeldía, demostrando además que «fumar no es sólo un acto físico sino un acto discursivo, una forma de expresión muda pero elocuente» (ídem).

Como afirmó Nietzsche: tras la muerte de Dios, la salud se eleva a “gran diosa” de la positividad, rasgo fundamental de nuestro tiempo, como recuerda Byung-Chul Han (Han, 2018). La salud, esta diosa de la positividad, debe, por tanto, enfrentarse al tabaco, antiguo dios pagano de la negatividad, cuyo poder “diabólico” ya fue percibido por Bartolomé de las Casas, quien acompañó a Colón en 1498 y 1502 y recogió en su Historia de las Indias «la primera prueba documental de la

existencia de los cigarrillos» (Klein, 2008):

Son ciertas hojas secas envueltas en otras hojas, también secas, parecidas a esos petardos que los niños construyen en Pentecostés. Se encienden por un extremo y se chupan por el otro, o bien se inhalan para introducir en los pulmones ese humo con el que adormecen el cuerpo y casi se embriagan. De este modo dicen que no sienten fatiga. Ellos llaman tabacos a estos petardos, o como queramos llamarlos. He conocido a españoles en La Española que se habituaron a consumirlos y que, cuando les recriminaron, diciendo que se trataba de un vicio, contestaron que eran incapaces de dejarlo. No sé qué aroma o qué sabor encuentran en ellos (ídem)

La salud debe rivalizar con aquello que contradiga su signo, lucha que parece ni siquiera pretender acabar con el tabaquismo, al ser este tan importante fuente de ingresos; y que provoca una tensión entre positivo y negativo que puede, como es en el caso de Zeno, protagonista de *La conciencia de Zeno* de Italo Svevo, llegar a ser fuerza motriz: «Es como si, no sólo los censores, sino también los censurados, no sólo los antifumadores, sino también los fumadores, necesitasen la continua hostilidad del contrario para seguir existiendo» (ídem).

La negatividad del tabaco, al contrario que la positividad y utilidad de las otras drogas, es el elemento clave de su belleza “sublime” y la atracción generada. Es decir, en términos kantianos, su capacidad para proporcionar “un placer negativo” que correspondería con lo que Freud denominó en *Más allá del impulso del placer*, «pulsión de muerte»: la tendencia de lo vivo a retornar a lo inerte. El tabaco satisface este impulso y como es evidente en el caso de la guerra —sobre el que se hablará posteriormente—, supone la constancia de una muerte más certera y controlada que «una vida sobre la que no se tiene ningún control» (ídem). Fumar proporciona, por tanto, una «tranquilidad constante ante la muerte» (ídem), que en caso de no hacerlo es una incerteza cada día menos visible, cada día más muda: «En los tiempos actuales, que aspiran a proscribir de la vida toda negatividad, también enmudece la muerte. La muerte ha dejado de hablar» (Han, 2018b).

Estos son a grandes rasgos algunas de las ideas que surgen en torno al tabaco, su estética y su belleza sublime, al únicamente pensar en la vida y obra de Raymond Carver. Las siguientes surgirán ya de la lectura de su obra, más concretamente de sus cuentos *Bicicletas*, *músculos*, *cigarrillos*, *Habrase visto*, *Quienquiera que hubiera dormido en esta cama* y *Catedral*, cuyo elemento en común es el casi continuado consumo de tabaco.

4. RAYMOND CARVER

4.1 Introducción biográfica

Antes de adentrarse en el estudio de los cuentos seleccionados de Raymond Carver es esencial llevar a cabo una pequeña y somera introducción del autor y su obra.

Raymond Carver (25 de mayo de 1938 – 2 de agosto de 1988) era, según su propia lápida «poeta, escritor de cuentos, ensayista», y es considerado uno de los maestros del cuento norteamericano, además de ser reconocida su obra poética aunque en mucha menor medida. Es célebre su carácter minimalista y su habilidad para la elipsis en cuentos donde solía representar a familias y personajes de clase media y baja americana en situaciones fugaces, de escasa importancia aparente, siendo además uno de los precursores del movimiento del realismo sucio que se caracteriza precisamente por la minimización de la narración a su esencia y por la temática cotidiana.

Es su preferencia por este tipo de escenas cotidianas la que ha determinado su elección para el presente trabajo, así como la propia selección del cuento como forma, al ser este la perfecta representación de un «segmento aislado de sucesos, extraído de la continuidad de lo narrable» (Calvino, 1998). Los cuentos de Raymond Carver son un perfecto corte en la continuidad del día a día que permite, por tanto, estudiarlo en detalle. Raymond Carver era también un fumador confeso, como lo eran muchos de sus personajes, y fue el cáncer de pulmón el que terminó con su vida en 1988.

4.2 Cuentos de Raymond Carver

Los cuentos que van a ser tratados en el trabajo son: *Bicicletas, músculos, cigarrillos* (1973); *Habrase visto* (1976); *Catedral* (1983) y *Quienquiera que hubiera dormido en esta cama* (1986), siendo el cronológico, en principio, el orden en el que van a ser estudiados. Pese a que en el análisis de cada cuento va a haber un tema que prevalezca sobre las demás, van a ser varias las ideas sobre la estética del tabaco tratadas en cada uno de ellos, al existir diferentes formas tanto de fumarlo como de apreciarlo y estudiarlo. Las escenas y diálogos de estos cuentos, más concretamente las relacionadas con el tabaco, van a permitir adentrarse en la estética de lo cotidiano casi como un perfecto espectador.

4.2.1 Bicicletas, músculos, cigarrillos: la memoria olfativa.

En el primero de los cuentos a tratar, *Bicicletas, músculos, cigarrillos*, Evan Hamilton, protagonista del cuento, afronta su segunda semana intentando dejar de fumar, cuando el tabaco ya se ha convertido, al igual que en el caso de Zeno —el ya mencionado protagonista de *La conciencia de Zeno*— en su forma de vida: «Hacía dos días que Evan Hamilton había dejado de fumar, y tenía la impresión de que todo lo que había dicho y pensado en el curso de aquellos dos días tenía que ver de algún modo con los cigarrillos» (Carver, 2003).

Zeno era consciente de esto y afirmaba: «Si fumar es nuestra forma de vida (y las hay peores), tendremos días buenos y días malos» (Svevo, 2005). Como en este caso, el día de Evan Hamilton será bueno o malo haya o no dejado de fumar, pero su forma de vida está ya marcada por el tabaco y su olor: «el cuerpo habla a través de la postura, de su modo de tocar, de su temperatura, de los olores que desprende» (Mandoki, 2006).

El olor del tabaco, característica ya mencionada anteriormente, tiene en este cuento un papel fundamental, estando presente en principio y final. El estudio de la estética cotidiana del tabaco en este cuento puede llevarse a cabo, por tanto, desde la perspectiva olfativa (además de la del tabaco como forma de vida). El olfato, al igual que el gusto es un sentido estéticamente menospreciado en la denominada «jerarquía de los sentidos» (Korsmeyer, 2002). Evan Hamilton, al contrario que su mujer, no hace mención a si el olor del tabaco en sus manos le gusta o le desagrada: «Se miró las manos bajo la luz de la cocina. Se olió los nudillos y los dedos. —Lo huelo—dijo. —Lo sé. Es como si te rezumara de la piel —dijo Ann Hamilton—. Tres días después de haber dejado de fumar me lo olía. Hasta cuando salía de darme un baño. Era asqueroso» (Carver, 2003).

Sin embargo, como afirma Zeno, el gusto por el sabor y el olor del tabaco no es decisivo a la hora de dejar de fumar, y en su caso todo lo contrario. «Cuando Zeno comprendió que odiaba su sabor, su olor y el estado en que la nicotina le ponía.... todo fue mucho peor» (Svevo, 2005). Richard Klein afirma sin miramientos que «es muy posible que nadie fume cigarrillos exclusivamente por su sabor» (Klein, 2008).

El conflicto en sí del cuento da comienzo cuando un joven en bicicleta llama a la puerta de Evan Hamilton para pedirle que vaya a su casa a resolver un problema que tiene que ver con su hijo y una bicicleta: su hijo, un amigo suyo, Kip, y otro chico que Hamilton no conocía habían estado cogiendo la bicicleta de su hermano y ahora esta había desaparecido.

La primera sorpresa de Evan Hamilton fue descubrir que el campo de relaciones de su hijo era mayor de lo que pensaba e incluso mayor que el suyo:

Dieron la vuelta a la esquina. El chico siguió en la bicicleta, a unos pasos por delante de

Hamilton. Hamilton vio un huerto. Torcieron otra esquina y entraron en una calle sin salida. Era una calle totalmente desconocida para él, y estaba seguro de que tampoco conocía a ninguno de sus vecinos. Miró las casas que jamás había visto antes, y se sorprendió al percatarse del radio de acción de la vida privada de su hijo. (Carver, 2003).

Esta sorpresa podría estar motivada por la falta de atención hacia su propio hijo y, quizás, por haber estado demasiado absorto en sí mismo, en sus cigarrillos, cuyo efecto no es tanto narcótico «como el de favorecer un estado mental al margen de la realidad» (Klein, 2008). Al llegar a casa del chico, Hamilton conoce a Mrs. Miller, madre de este, y encuentra a su hijo, a Kid y a tres chicos desconocidos para él. Uno de estos chicos, al que Hamilton prestó especial atención, estaba fumando:

Hamilton se sentó en una silla, al otro extremo de la mesa, y miró a su alrededor. Un chico de unos nueve o diez años —el chico a quien le faltaba la bicicleta, coligió Hamilton— ocupaba la silla contigua a la de la mujer. Había otro chico de unos catorce años sentado sobre el borde de la escurridera, con las piernas colgando, y miraba a otro chico que estaba hablando por teléfono. Sonriendo maliciosamente por algo que acababa de oír de su interlocutor al otro lado de la línea, el chico del teléfono alargó la mano y acercó el cigarrillo hasta la pila. Hamilton oyó el chisporroteo del cigarrillo al apagarse en el agua de un vaso (Carver, 2003).

Como ya ha afirmado al inicio del relato, Hamilton tiene puesta toda su atención y sus sentidos en el tabaco. Tras aclarar que el inductor del vandalismo hacia la bicicleta desaparecida había sido Gary Berman, el chico nuevo, Hamilton acaba peleando con el padre de este después de que les faltase el respeto a él y a los otros chicos:

Al pasar, Berman empujó a Hamilton por el hombro, Hamilton retrocedió y se salió del porche, y pisó unos arbustos espinosos que crujieron al troncharse. No podía creer lo que estaba sucediendo. Salió de los arbustos y se lanzó contra el hombre que estaba en el porche. Ambos cayeron pesadamente sobre el césped. Rodaron por el césped, y Hamilton peleó con su adversario hasta lograr ponerlo de espaldas contra el suelo y aprisionarle los bíceps con las rodillas. Le tenía agarrado por el cuello de la camisa, y comenzó a golpearle la cabeza contra el césped mientras la mujer gritaba:

—¡Dios Todopoderoso! ¡Que alguien haga que paren! ¡Por el amor de Dios, que alguien llame a la policía! (ídem)

Una vez detenida la pelea y antes de volver a casa, Roger, hijo de Hamilton, le recuerda los

peligros de pelearse: «—¿Y si llega a sacar un cuchillo, papá? ¿O a coger un palo?

—No creo que se le hubiera ocurrido hacer nada de eso —dijo Hamilton.

—Sí, pero ¿y si lo hubiera hecho? —dijo su hijo.

—Es difícil decir lo que la gente es capaz de hacer cuando está furiosa —dijo Hamilton.» (ídem)

Hamilton se ha visto envuelto en una situación inesperada e incontrolable, al contrario que fumar un cigarrillo. Por el contrario, puede que a Hamilton le hubiese resultado imposible enfrentarse a esta situación en el caso de tener la mano ocupada por un cigarrillo, al igual que a Zeno, —aunque sólo fuese una manera de excusar su incapacidad— el tabaco le impedía estudiar la carrera de química. A fin de cuentas, como afirmaba Banville, el fumador debe dedicarse por completo al tabaco, «ese tiránico cigarrillo que te lo arrebató todo» (De Banville, 2016).

Una vez en casa, Hamilton recuerda que una vez su padre participó en una pelea, y Roger, al recordar la historia, pregunta a Hamilton por su abuelo, la pelea y el tabaco:

—Papá, ¿el abuelo era tan fuerte como tú? Cuando tenía tu edad, me refiero, ya sabes, y tú...

—¿Y yo tenía nueve años? ¿A eso te refieres? Sí, supongo que sí lo era —dijo Hamilton.

—A veces casi no lo recuerdo —dijo el chico—. No quiero olvidarme de él o algo de eso, ¿sabes? ¿Sabes lo que quiero decir, papá?

Al ver que su padre no contestaba de inmediato, siguió hablando:

—Cuando tú eras joven, ¿todo era así como es entre tú y yo? ¿Le quisiste a él más que a mí, o igual? —Roger dijo esto último de forma súbita y brusca. Movi6 los pies debajo de las mantas y apart6 la mirada. Hamilton seguía sin responder, y el chico dijo—: ¿El abuelo fumaba? Creo que recuerdo una pipa o algo así.

—Empezó a fumar en pipa antes de morir, es cierto —dijo Hamilton—. Y antes, mucho tiempo atrás, fumaba cigarrillos, y un buen día se deprimía por una cosa o por otra y lo dejaba, pero luego cambiaba de marca y volvía a fumar (Carver, 2003).

La pelea hace a Hamilton y a su hijo recordar, unir tres generaciones a través de los músculos y el tabaco. Por esto, Hamilton trata de responder a su hijo con el olor de sus propias manos:

Te enseñaré una cosa —dijo Hamilton—: huéleme el dorso de la mano.

El chico le cogió una mano entre las suyas, la olió y dijo:

—Creo que no me huele a nada, papá. ¿Qué es?

Hamilton se olió la mano y luego los dedos.

—Yo tampoco huelo nada, ahora —dijo—. El olor estaba ahí, pero ya se ha ido. —«A lo mejor se ha llevado un buen susto conmigo», pensó—. Quería enseñarte algo, eso es todo. Bien, es tarde ya. Será mejor que te duermas —dijo Hamilton (ídem).

El olor de sus manos, prueba de su adicción al tabaco y en ese momento recuerdo y nexo con su difunto padre, ha desaparecido, probablemente tras haberse «llevado un buen susto» tras la pelea, abandonando a Hamilton y dejándolo solo con el “vacío”. El recuerdo de generaciones pasadas a partir del tabaco era algo ya practicado por los indígenas americanos, para los que fumar tabaco en el *calumet* suponía una forma de evocación de sus antepasados. Otros escritores como Ray Loriga recuerdan haber vivido esta misma experiencia: «También me gustaba como olía (mi padre). Era una especie de mezcla de lavanda y tabaco» (Martín, 2017).

Finalmente, tras dar las buenas noches a su hijo, este le pide que le deje la puerta abierta, como signo de que ya es “mayor”, a lo que Hamilton responde de forma intermedia, al entender que su hijo crece y olvida, al igual que los olores desaparecen y la gente muere:

El chico se puso de costado y vio cómo su padre iba hasta la puerta y lo miraba y ponía la mano en el interruptor. Y al cabo dijo:

—¿Papá? Pensarás que estoy mal de la cabeza, pero me gustaría haberte conocido cuando eras pequeño. O sea, cuando tenías más o menos mi edad. No sé cómo decirlo, pero eso me hace sentirme un poco solo. Es como... como si te echara ya de menos si ahora me pongo a pensarlo. Una idea de locos, ¿no te parece? Bueno, déjame la puerta abierta, por favor. Hamilton dejó abierta la puerta, y luego lo pensó mejor y la cerró hasta la mitad. (ídem)

El tabaco, que por un lado arrebató todo, se convierte en fundamental no sólo en la vida e identidad de un hombre sino también en la relación con su familia. Esta estética cotidiana, concretamente en torno al tabaco, incumben, como ya afirma Mandoki, al lenguaje familiar y amoroso (Mandoki, 2006).

4.2.2 Habrase visto: el humo como lugar de fantasía

El segundo de los cuentos comentados, *Habrase visto*, muestra una escena voyeurística en un ambiente cargado de humo: el tabaco y más concretamente el humo se convierten en aliados del que quiere ver. Si en el relato anterior era el olor el tema fundamental, en este es el humo, que no es sólo olfativo sino también visible, siendo la vista un sentido jerárquicamente privilegiado. La protagonista del relato narra cómo, junto a Vern, su marido, vigila desde hace tres meses, «desde el 3 de septiembre» (Carver, 2003b), a través de la ventana de su casa, a un hombre que ronda en el exterior y que ya la primera noche de espionaje descubren que se trata de su propio vecino. Toda esta escena se desarrolla con la luz apagada, para no ser descubiertos, pero sin apagar el cigarro, habitual acompañante del soldado que alivia a la vez que delata su posición al ojo enemigo.

Como introducción a esta relación entre tabaco y guerra (que tan bien han mostrado películas como *Platoon* de Oliver Stone), conviene recordar, como hace Richard Klein que en el campo de batalla «cuando se distribuían cigarrillos y puros era señal de que se acercaba la hora del ataque» (Klein, 2008), cuestión a la que se volverá posteriormente. Entre el humo, Vern y su esposa, disfrutaban, aunque con miedo, de esta experiencia: «en el tiempo que se tarda en fumar un cigarrillo, el fumador puede crear un pequeño cine personal, haciendo realidad en su imaginación sus deseos más queridos» (ídem). Humo y cigarrillos que parece que Vern y su esposa aprovechan para proyectar sus más secretas “fantasías”, en este caso, a su vecino espiando a su propia mujer mientras esta se desviste. La fantasía, para Mandoki símbolo por excelencia de la matriz artística occidental —aunque implícita e inconsciente a cualquier realidad— requiere una gran inversión de energía y tiempo, como demuestran los personajes del cuento, cuyo objetivo final es el puro divertimento, la satisfacción de sus deseos morbosos:

—Míralo —dijo. Estaba fumando, y de cuando en cuando se echaba la ceniza encima de la mano. Al aspirar el humo apartaba el cigarrillo de la ventana. Vern no para de fumar; no hay nada capaz de impedirselo. Incluso duerme con un cenicero a dos palmos de la cabeza. De noche me desvelo y veo que se despierta y se pone a fumar.

—Santo Dios —dijo Vern.

—¿Qué es lo que tiene ella que no tengamos las demás? —le dije a Vern al cabo de un momento. Estábamos en cucullas, con apenas media cabeza sobre el alféizar, y observábamos a un hombre que estaba allí, a la intemperie, mirando por la ventana el interior de su propio dormitorio.

—Ahí está —dijo Vern. Se aclaró la garganta justo al lado de mi oído. Seguimos espiando.

Ahora pude distinguir a alguien detrás de la cortina. Debía de ser ella desnudándose. (Carver, 2003b)

Esta doble escena vouyerística, casi *lynchiana*, contrasta con la vida real de la esposa de Vern, casada con un hombre aburrido, que tose y ronca, con una casa invadida por hormigas (como la privacidad del espiado) y cuya única escapatoria parece ser recriminar a su vecina por su comportamiento en caso de encontrarse con ella en el supermercado:

—Algún día voy a decirle a esa tipeja lo que pienso de ella —dije, y miré a Vern.

Vern soltó una especie de risa.

—Lo digo en serio —dije—. Cualquier día, cuando me la encuentre en el supermercado, se lo voy a decir en plena cara.

—Yo no lo haría. ¿Para qué diablos vas a decírselo? —dijo Vern.

Pero estoy segura de que no creía que hablara en serio. Frunció el ceño y se miró las uñas. Movi6 la lengua dentro de la boca y achic6 los ojos, como suele hacer cuando se concentra. Luego su expresi6n cambi6, y se rasc6 la barbilla.

—No creo que te atrevas a hacer nada semejante —dijo.

—Ya lo verás —dije.

—Mierda —dijo.

Lo seguí hasta la sala. Estábamos quisquillosos. Por culpa del asunto aquél.

—Espera y verás —dije.

Vern aplast6 el cigarrillo en el cenicero grande. Se qued6 de pie junto a su sill6n de cuero y mir6 la televisi6n durante un instante. (ídem)

En este cuento, si bien el tabaco no tiene una relaci6n directa con la protagonista, que no fuma, sí crea una atm6sfera propicia para su ensoñaci6n, como sin de un bocadillo de c6mic se tratase, en el que proyectar sus fantasías y elucubrar sobre aquello que ni siquiera va a atreverse a hacer. Las fantasías desarrolladas por los protagonistas del cuento son distantes a la par que cercanas como las contempladas en las telenovelas, genero que seg6n Mandoki «debe su enorme *rating* a la proxémica léxica corta respecto al espectador» (Mandoki, 2006) que disfruta de situaciones cercanas pero que deberían permanecer ocultas. Vern y su esposa viven así un mundo secreto dentro de su propio vecindario, al igual que el protagonista de *Blue Velvet*, pelícu1a del ya mencionado David Lynch. La vida de este matrimonio, como la de muchos personajes del universo de Raymond Carver es mínima, como la de las hormigas, que en palabras de Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, «en alg6n mito de la India aparecen como símbolos de la pequeñez de lo viviente, de su deleznablez y de su impotencia» (Cirlot, 1997). Son, por tanto, personajes que reafirman el dicho popular de que «fumar es lo ú1nico que diferencia a los seres humanos del resto de los animales».

4.2.3 Catedral: conocimiento y hermandad

El tercer cuento tratado es *Catedral*, uno de los cuentos más célebres del norteamericano y que da nombre a uno de sus más destacados libros. En este cuento, el protagonista, un hombre que afirmará no creer en nada, narra en primera persona la visita de un ciego, amigo de su mujer y cuya esposa acaba de fallecer. Aunque llevaban diez años sin verse, su mujer y el ciego habían seguido

en contacto desde que ella trabajó para él como lectora: «Ella no le había visto desde hacía diez años, después de un verano que trabajó para él en Seattle. Pero ella y el ciego habían estado en comunicación. Grababan cintas magnetofónicas y se las enviaban» (Carver, 1992).

La visita del ciego no agrada al protagonista, tanto por su condición de invidente, algo completamente desconocido para este, como por el hecho de que su mujer había estado compartiendo con el ciego detalles de su vida privada: «Su visita no me entusiasmaba. Yo no le conocía. Y me inquietaba el hecho de que fuese ciego. La idea que yo tenía de la ceguera me venía de las películas. En el cine, los ciegos se mueven despacio y no sonríen jamás. A veces van guiados por perros. Un ciego en casa no era una cosa que yo esperase con ilusión» (ídem)

El último día que su mujer trabajó para el ciego ocurrió una situación que la impactó profundamente —hasta el punto de escribir un poema sobre ello— y que recordarla inquieta de forma evidente a su marido:

En su último día de trabajo, el ciego le preguntó si podía tocarle la cara. Ella accedió. Me dijo que le pasó los dedos por toda la cara, la nariz, incluso el cuello. Ella nunca lo olvidó. Incluso intentó escribir un poema. Siempre estaba intentando escribir poesía. Escribía un poema o dos al año, sobre todo después de que le ocurriera algo importante.

Cuando empezamos a salir juntos, me lo enseñó. En el poema, recordaba sus dedos y el modo en que le recorrieron la cara. Contaba lo que había sentido en aquellos momentos, lo que le pasó por la cabeza cuando el ciego le tocó la nariz y los labios. Recuerdo que el poema no me impresionó mucho. Claro que no se lo dije. (ídem)

Ella, a través de cintas que enviaba por correo, contaba a su amigo ciego todo lo que le sucedía, desde el declive de su primer matrimonio hasta su intento de suicidio, y este le respondía de la misma forma. En una ocasión, la mujer del protagonista le propuso escuchar una de las cintas del ciego en la que pudo escuchar que este hablaba de él pero sin llegar a saber lo que decía:

Primero introdujo la cinta en el magnetófono y tocó un par de botones. Luego accionó una palanquita. La cinta chirrió y alguien empezó a hablar con voz sonora. Ella bajó el volumen. Tras unos minutos de cháchara sin importancia, oí mi nombre en boca de ese desconocido, del ciego a quien jamás había visto. Y luego esto: «Por todo lo que me has contado de él, sólo puedo deducir...». Pero una llamada a la puerta nos interrumpió, y no volvimos a poner la cinta. Quizá fuese mejor así. Ya había oído todo lo que quería oír. (ídem)

Una de las cosas que más sorprendía de la ceguera al protagonista es que alguien fuese capaz de

querer a una mujer sin haberle visto nunca el rostro y que esta fuese feliz sin poder verse reflejada en los ojos de su marido. Una vez en su casa, y con el ciego ya acomodado, aparece por primera vez el tabaco, causando también un gran asombro en el protagonista: «Recordé haber leído en algún sitio que los ciegos no fuman porque, según dicen, no pueden ver el humo que exhalan. Creí que al menos sabía eso de los ciegos. Pero este ciego en particular fumaba el cigarrillo hasta el filtro y luego encendía otro. Llenó el cenicero y mi mujer lo vació» (ídem). Un humo que para el protagonista necesita ser contemplado para fumar, como para querer en el caso de la mujer, al contrario que para el ciego.

Después de cenar, y una vez que la mujer se ha dormido, el protagonista ofrece una copa y un porro al ciego: «Le pregunté si quería otra copa y me respondió que naturalmente que sí. Luego le pregunté si le apetecía fumar un poco de mandanga conmigo. Le dije que acababa de liar un porro. No lo había hecho, pero pensaba hacerlo en un periquete» (ídem). Como afirma Richard Klein, existe una diferencia ontológica clara entre el porro y el cigarrillo: «Fumar un cigarrillo es por lo general un acto individual, salvo en tiempos de penuria. Fumar hierba es un acto colectivo» (Klein, 2008). Sin embargo, en *Catedral*, el protagonista afirma fumar solo, incluso sin Dios, delante de la televisión, esperando a que le entre el sueño: «Todas las noches fumaba hierba y me quedaba levantado hasta que me venía el sueño» (Carver, 1992). El porro en *Catedral* vuelve a recobrar así, casi por completo, el valor del cigarrillo como lazo entre soldados, que comparte tabaco y mechero incluso entre bandos contrarios: «el cigarrillo es un vínculo, un instrumento de la camaradería que une a los soldados» (Klein, 2008). Sin darse cuenta, el protagonista comienza a alegrarse de tener la compañía del ciego.

Estos cigarrillos después de cada comida, que incluso el papa Juan Pablo II fumaba, apelan al disfrute pausado de esta y de la agradable compañía de los demás comensales, como recuerda Juan Manuel de Prada, pese a ser —según estudios— más perjudiciales si cabe: «También me gusta encender un cigarrillo hacia las postrimerías de una comida reparadora en compañía de amigos, cuando el intrépido vino me ha transportado a ese horizonte de feliz camaradería en que las palabras se deshacen en sonrisas» (De Prada, s.f.). Si bien este no es el caso exacto, al existir diferencias importantes entre los personajes, es este momento el que acaba uniendo a ambos.

Retomando el tema del humo, es necesario recordar que Jean Paul Sartre, fumador empedernido, consideraba el cigarrillo una forma de apropiación simbólica, más concretamente «una reacción destructiva apropiativa» (ídem). El acto de «encender un cigarrillo, aspirar profundamente y soltar lentamente el humo» supone un intento de tratar de hacer el mundo “mío”, quemando un cigarro. Una forma de apropiación que aporta al yo una estabilidad ontológica a la vez que permite que este expanda hasta hacer el mundo suyo: «llenar una habitación con el humo de

mi cigarro es un modo de tomar posesión de sus volúmenes, sus superficies y sus aristas, rodeándolos y transformándolos con mi propias aportaciones (ídem)». Fumar supone lo que para Baudelaire era fundamental en la poesía, tan denostada en principio por el protagonista de Catedral: «*De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là*» (ídem). Como ya se ha mencionado anteriormente, el ciego no puede ver el humo, como tampoco a las mujeres, por lo que hace de este un apéndice más de su cuerpo, una mano que alcanza a tocar todo lo que no puede ver. Es casi al final del cuento cuando el protagonista comprende esta situación mientras lleva a cabo una acción que nunca habría imaginado: enseña al ciego lo que es una catedral con la ayuda de un bolígrafo y un papel grueso. El protagonista amplía los límites de su propio cuerpo, dibujando cómo es una catedral, con la ayuda de la mano del ciego y con los ojos cerrados: «—Estamos dibujando una catedral —dijo el ciego—. Lo estamos haciendo él y yo. Aprieta fuerte —me dijo a mí—. Eso es. Así va bien. Naturalmente. Ya lo tienes, muchacho. Lo sé. Creías que eras incapaz. Pero puedes, ¿verdad? Ahora vas echando chispas. ¿Entiendes lo que quiero decir? Verdaderamente vamos a tener algo aquí dentro de un momento» (Carver, 1992).

Finalmente, el protagonista, con los ojos todavía cerrados, alcanza la ya mencionadas vaporización y centralización totales: «Yo seguía con los ojos cerrados. Estaba en mi casa. Lo sabía. Pero yo no tenía la impresión de estar dentro de nada. —Es verdaderamente extraordinario —dije» (ídem).

El protagonista alcanza gracias a su experiencia con el ciego y el tabaco, lo que hasta entonces sólo habría podido alcanzar quizás con una profunda religiosidad —de la que carecía—, pero que ha alcanzado gracias al humo ascendente de los cigarrillos. Dice el protagonista al tratar de describir una catedral: «-Para empezar, son muy altas.

Eché una mirada por el cuarto para encontrar ideas.

-Suben muy arriba. Muy alto. Hacia el cielo.» (ídem)

Porque como afirma Anni Leclerc en *Au feu du jour*: «El cigarrillo es la oración de nuestro tiempo» (Leclerc, 1979). El cigarrillo crea un lapso en la experiencia ordinaria, que permite mediante el rito antes mencionado del fuego, la absorción y la expulsión del aire, una completa trascendencia, que ya mayas y aztecas tenían en cuenta al utilizar ya el tabaco en ceremonias, rituales y sacrificios. En el caso del cuento se ha producido lo que para Mandoki sería un evento estésico, es decir «formas (...) a través de las cuales el sujeto valora a los otros, a sí mismo y a su entorno» (Mandoki, 2008).

4.2.4 Quienquiera que hubiera dormido en esta cama: muerte y tabaco

El último de los cuentos tratados es *Quienquiera que hubiera dormido en esta cama*, reseñable, en primer lugar, porque a diferencia de los otros cuentos, este muestra a una mujer —además protagonista— fumando. El tabaco en las mujeres ha supuesto desde sus inicios un acto de transgresión contra los valores sociales y las normas prohibitivas impuestas hacia estas: «encender un cigarrillo es una demostración de poder que echa por tierra el tópico del pudor femenino, el ligero sonrojo que las mujeres supuestamente deben sentir, o al menos aparentar, en presencia de eso que su dignidad y su inocencia supuestamente les impide desear» (Klein, 2008). Afirma Richard Klein que «para muchas mujeres encender un cigarrillo es, en determinados momentos, la manera socialmente aceptada de expresar los sentimientos de hostilidad o de agresividad sexual provocados por la intromisión de otra subjetividad» (Klein, 2018).

Desde la publicación de *Carmen*, primera mujer en la historia de la literatura que acepta un cigarrillo —lo que la convierte en una especie de bruja— la situación de las mujeres ha cambiado, y Raymond Carver lo muestra con personajes femeninos que —al igual que los masculinos— beben, fuman, se casan, se divorcian y tienen relaciones extramatrimoniales. La situación de la mujer en 1986, era favorable en cuanto a libertades, siendo, en el caso de España, la década de los 80 destacada en cuestiones de igualdad. Si bien la libertad sexual de estas seguía siendo inferior a la del hombre, los personajes de Carver, especialmente los fumadores, transmiten la sensación de haber incumplido o de ni siquiera haber podido entrar en las condiciones del buen ciudadano. Personajes a los que parece quedarles sólo el tabaco. «Ahora ya no queda tabaco ni esperanza» (Gamonedá, 2007). En este cuento, es la situación del fumador en general la que debe generar rechazo —y vergüenza por su parte—, como bien saben los propios protagonistas: «—Imagino que muy pronto vamos a ser de los pocos que sigan fumando en este país —dice Iris—. En serio, tendríamos que pensar en dejarlo —añade mientras aplasta la colilla y coge el paquete que hay junto al cenicero.

—Se ha abierto la veda contra los fumadores —digo» (Carver, 2004). Estas políticas anti-tabaco ya mencionadas no son del todo esperanzadoras para los fumadores. El escritor Juan Manuel de Prada llega a vaticinar la extinción de los fumadores: «A la postre, los fumadores acabarán padeciendo problemas de impotencia; no porque hayan perdido el brío genesíaco, sino porque -condenados a la soledad y el ostracismo- no tendrán con quien ejercitarlo» (De Prada, 2003). Esta persecución anti-tabaco de la que ya se ha hablado responde según Klein, De Prada y otros autores, como es el caso del poeta Pere Gimferrer a motivos más profundos que la salud: «Ambas cosas, tabaco y alcohol,

tienen mucha antigüedad, así que esta persecución no me cuadra, me siento tentado a pensar que hay otros motivos. ¿Es cuestión del Estado que los ciudadanos se vuelvan virtuosos?» (Caballero, 2011)

En este cuento, Iris y Jack, su marido, narrador de la historia, reciben a las tres de la mañana la llamada telefónica de una desconocida en aparente estado de embriaguez que pregunta por un tal Bud. Esta llamada, como Jack, el marido de Iris afirma, les da, nunca mejor dicho, “un susto de muerte”:

«—¿Está Bud? —dice una mujer, con voz muy ebria.

—¡Vaya! Se ha equivocado —digo, y cuelgo.

Enciendo la luz y entro en el cuarto de baño, y en ese momento vuelve a sonar el teléfono» (ídem)

Esta llamada equivocada les provoca un miedo casi ilógico, más bien una angustia en términos *heideggerianos*, al no ser posible «aclarar qué es lo temible» (Heidegger, 2009). La llamada recuerda, al igual que las pesadillas de Iris, la angustia provocada por la muerte, íntimamente ligada a la vida, por dejar de ser, por ser otro. Durante el transcurso del cuento, ambos personajes manifiestan su propia manera de enfrentarse a esta angustia, en un ambiente, como en cuentos previos, cargado de humo. El humo parece crear una situación extratemporal, que si bien pasa el tiempo, son los cigarrillos los que (como en la célebre escena de *Taxi Driver* en que una prostituta, encarnada por Jodie Foster, establece la duración de sus servicios en lo que tarda en consumirse un cigarrillo) lo marcan:

Pero pienso que si apagamos la luz ahora mismo nos podríamos volver a dormir en seguida.

—¿Qué tal si apagas tu lámpara, cariño? —digo con la mayor de las delicadezas.

—Antes vamos a fumarnos un cigarrillo —dice ella—. Y luego nos dormimos. Alcanza los cigarrillos y el cenicero, ¿quieres? Vamos a fumarnos uno.

—Mejor que nos durmamos —digo yo—. Mira la hora que es.

Tenemos la radio despertador allí al lado, sobre la mesilla. No hay más que mirarla para ver que son las tres y media de la madrugada.

—Venga —dice Iris—. Necesito un pitillo después de todo este lío.

Me levanto a coger los cigarrillos y el cenicero. (Carver, 2004)

Por un lado, Iris busca en el tabaco la ya mencionada “tranquilidad constante ante la muerte”(Klein, 2008), es decir, busca concretar esa ansiedad que produce la muerte en el tabaco, convertirla en un

miedo concreto, «transformar esta ansiedad en temor frente a un acontecimiento futuro» (ídem); y lo muestra confesando a su marido todas sus dolencias físicas:

—Últimamente me siento una vena en la frente. A veces late. Palpita. ¿Sabes a qué me refiero? No sé si habrás sentido alguna vez algo parecido. Odio pensar en ello, pero no sería nada extraño que cualquier día de éstos me diese una embolia o algo así. ¿No es eso lo que pasa? ¿Una vena de la cabeza que revienta? Eso es seguramente lo que acabará pasándome. Mi madre, mi abuela y una de mis tías murieron de una embolia cerebral. Hay un historial de embolias en mi familia. A veces viene de familia, ya sabes. Es hereditario, como las enfermedades del corazón, o la obesidad, o lo que sea. Bueno —dice—, un día me tendrá que pasar algo, ¿no? Y puede que sea eso: un ataque de apoplejía. Puede que me llegue la hora así. La sensación es ésa, como una señal de aviso. Primero late un poco, como para que me fije en ella, luego se pone a palpar. Sin parar: tac-tac-tac. Me da verdadero pánico —dice—. Quiero que dejemos este maldito tabaco antes de que sea demasiado tarde. (Carver, 2004)

Por su parte, su marido enumera las suyas: «—Yo me ahogo en seguida —digo—. (...) —Voy a contarte algo que nunca te he contado —digo—. De cuando en cuando el corazón me palpita con fuerza. Como si se volviera loco. —Iris me mira fijamente, atenta a lo que pueda venir después—. A veces es como si fuera a saltársese fuera del pecho. No tengo ni la más remota idea de a qué puede deberse» (ídem).

Ambos toman café, que también consideran perjudicial, fuman y sufren achaques y dolencias relacionadas con el tabaco. La diferencia llega cuando Iris comparte con su marido su preocupación a quedarse en estado vegetativo o completamente inválida: «—Quiero que me prometas una cosa —dice. Aparta su mano de la mía, me retira el brazo de su hombro—. Quiero que me prometas que me desconectarás de la máquina si llega el caso, o cuando llegue el caso. Si algún día me pasa, quiero decir. ¿Oyes lo que te digo? Estoy hablando en serio, Jack. Quiero que me desconectes de la máquina si un día tienes que hacerlo. ¿Me lo prometes?» (ídem).

Iris, por un lado, acepta la muerte a la que se ha resignado con su miedo, mientras que su marido, quien, aunque finalmente acepta desconectar a su mujer, rechaza cualquier tipo de eutanasia para sí, da la espalda a la muerte, esperando que no llegue nunca:

—No. No me desconectes. No quiero que me desconecten de la máquina. Déjame conectado todo el tiempo que sea posible. ¿Alguien va a poner reparos? ¿Vas tú a poner reparos? ¿Voy a molestar a alguien? Mientras la gente pueda soportar verme, mientras no empiecen a dar alaridos, no me desconectes. Déjame seguir vivo, ¿de acuerdo? Hasta el mismísimo y amargo

final. Haz venir a los amigos para que me digan adiós. Y no metas prisas (ídem)

Es después de una agotadora jornada laboral a la que ha acudido sin dormir y de haber aceptado la petición de su esposa cuando el narrador cree haber «cruzado alguna suerte de línea invisible», al darse cuenta de que una inocente conversación nocturna lo ha conducido a pensamientos de «muerte y aniquilamiento» y cuando vuelve a recibir una última llamada a la que se enfrenta cigarro en mano:

—¿Dígame? —digo.

—Hola —responde una mujer.

Es la misma mujer que ha llamado esta mañana, pero ahora no está ebria. Al menos eso creo; su voz parece sobria. Habla serena, discretamente, y me pregunta si puedo ponerla en contacto con Bud Roberts. Pide disculpas. Dice que siente importunarme, pero que se trata de un asunto urgente. Lamenta cualquier molestia que pueda estar ocasionándome.

Mientras la mujer habla me palpo torpemente en busca de los cigarrillos. Me llevo uno a los labios y me doy fuego con el encendedor. Ahora soy yo quien habla. Y digo lo siguiente:

—Bud Roberts no vive aquí. No está en este número, y me temo que no va a estar nunca. No voy a ver jamás a ese individuo de quien me habla. Así que por favor no vuelva a llamar a este teléfono. No lo haga, ¿de acuerdo? ¿Me oye? Y hágame caso, porque, si no, me veré obligado a retorcerle el pescuezo (ídem)

Este enfrentamiento del que él creía salir victorioso termina con un sabor agri dulce cuando es la mujer al otro lado de la línea la que cuelga, despertando nuevamente la angustia en narrador y lector: «Me tiemblan las manos. Creo que también mi voz traiciona mi estado de ánimo. Pero mientras estoy tratando de dejar las cosas bien claras, Iris se mueve de pronto e inclina un poco el cuerpo, y todo cesa. La línea queda muda, y no oigo nada» (ídem).

Todos estos cuentos en los que el tabaco hace acto de presencia nos han permitido observar tanto su uso como su participación en las relaciones interpersonales, en el día a día de diversos personajes. A modo de resumen, puede decirse que a través de los cuentos de Raymond Carver estudiados hemos podido apreciar el valor estético del tabaco y su consumo, tanto en relación con su sabor y su olor —como si de un alimento se tratase—; como su sublimidad, su relación con la muerte y la consciencia de ella; su aspecto visible, en relación con el humo; y su importancia en la

camaradería entre individuos, en la que el intercambio de cigarrillos adquiere un rol fundamental.

4.3 Comunicación

Como se menciona al comienzo del trabajo, existen teorías de estética cotidiana que, al contrario que algunos ejemplos puestos anteriormente, no buscan reivindicar lo bello o lo sublime, como es el caso de la de Mandoki, para quien, como ya se ha afirmado, la estética cotidiana es «antes que nada una práctica, una actividad más que una cualidad. (...) no es el efecto de lo bello o lo sublime en la sensibilidad humana sino un conjunto de estrategias constitutivas de efectos en la realidad» (Mandoki, 2008). Mandoki estudia, por tanto, la comunicación y los intercambios sociales como fenómenos estéticos.

Los cuentos de Raymond Carver se caracterizan por su forma directa y concisa, así como por su parquedad a la hora de describir las situaciones, siendo precursor, como ya se ha mencionado, del denominado realismo sucio que tiene esta como una de sus características. Raymond Carver, considerado un maestro de la elipsis, crea «agujeros» (Fabre, 2005) que el lector trata de llenar y que producen la tensión presente en muchos de sus cuentos; así como otros, aquellos relacionados con la descripción minuciosa de los hechos, que resultan sencillos de imaginar al tratarse de situaciones y acciones puramente cotidianas. Uno de estos casos, y el que se va a tratar en este capítulo, es la comunicación: momentos en que Carver no especifica de forma exacta qué hacen o no los agentes. Esta economía descriptiva permite imaginar perfectamente la comunicación no como una «oposición entre la comunicación verbal y la comunicación no verbal», sino como un todo integrado, y no como una actividad «verbal y voluntaria», sino como un «proceso permanente en varios niveles» (Winkin, 1984). La metodología que va a ser utilizada para el estudio de la comunicación en los cuentos de Carver es la de Ray Birdwhistell, pero de forma superficial, sin ahondar en sus estructuras. Birdwhistell, pobre en obra escrita pero célebre por su expresión oral, trató de hacer comprender la idea anteriormente escrita por Edward Sapir:

Tomemos el ejemplo de los gestos. El individuo y lo social se mezclan en ellos inextricablemente. Sin embargo, somos extremadamente sensibles a ellos, y reaccionamos como si siguiéramos un código, secreto y complicado, escrito en ninguna parte, conocido por nadie y entendido por todos. Ese código no se relaciona con lo orgánico. Por el contrario, es también artificial, debido tanto a la tradición social como a la religión, el lenguaje y la técnica industrial. Como toda conducta, el gesto tiene raíces orgánicas, pero las leyes del gesto, el

código tácito de los mensajes y las respuestas transmitidos por el gesto son obra de una tradición social compleja. (ídem)

Birdwhistell rechaza tratar los gestos como «un semáforo», al considerar, tras realizar estudios en diversas poblaciones, que «el cuerpo no está sólo dirigido desde el interior, como quisiera la semiología médica clásica o el sentido común. Está además gobernado por una especie de código de la presentación de uno mismo en público. Así pues, ni puede atribuirse una significación universal a partir de ciertas invariantes biológicas a tal postura o gesto» (ídem). Para Birdwhistell, quien llevaba a cabo investigaciones a partir de la literatura como ejemplo, la gestualidad se integra en un sistema junto a diversos modos de comunicación: tacto, olfato, espacio y tiempo. El acto de fumar y los gestos que lo acompañan fueron algunos de los estudiados por Birdwhistell y recreados personalmente en sus charlas; Ray Birdwhistell trataba de comprender personalmente la implicación del cuerpo en la comunicación. Como afirma Mandoki, fue Birdwhistell quien «descubrió cierta coreografía inconsciente a través de los movimientos de brazos y piernas, las miradas, gestos y las expresiones faciales que funcionan paralelamente a la charla entre los participantes» (Mandoki, 2006). Su obra *Un ejercicio de kinésica y de lingüística: la escena del cigarrillo* es una obra clave en el estudio y consolidación de la kinética y en la que desarrolla su sistema kinético-lingüístico, ejemplificándolo con una escena en vídeo de dos actores fumando: «efectúan el acercamiento y la retirada, ritmados como una danza ritual, de la cerilla y el cigarrillo» (Birdwhistell, 1984). Debido a la profundidad de su obra y la lejanía con la temática central del trabajo, los textos de Birdwhistell van a ser utilizados únicamente de forma introductoria para tratar comportamientos “tipo” en los personajes de Carver.

Las investigaciones de Birdwhistell le llevaron también a observar el comportamiento de distintas comunidades, reconociendo así gestualidades típicas en la “mala salud”: «la significación “mala salud” no se refiere a un solo gesto o una mímica en particular, sino que la relación entre diferentes elementos, reunidos en el mismo momento en una sola persona, es lo que da el sentido» (Winkin, 1984).

Mala salud y fumar son dos elementos presentes en el último de los cuentos de Carver previamente tratados, *Quienquiera que hubiera dormido en esta cama*. El resto del capítulo va a ser, por tanto, un ejercicio imaginativo sobre la comunicación en dicho cuento y diferentes formas gestuales de comunicarse en relación con el tabaco.

Como ya se ha comentado anteriormente, el cuento inicia con una llamada que despierta a la pareja protagonista: «—¡Ve a cogerlo! ¡Ve a cogerlo! —grita mi mujer—. Dios mío, ¿quién puede ser? ¡Ve a cogerlo!» (Carver, 2004).

La llamada saca a la mujer de un sueño y genera, así, un estado de nerviosismo que sería probablemente visible mientras grita a su marido. La mujer realizaría los gestos típicos del despertar brusco acompañados de los de orden: apertura violenta de los ojos, movimiento de cabeza en señal de desconcierto, señal con la mano en dirección al teléfono y sacudida de cabeza para instigar a su marido a que atienda la llamada. Todos estos movimientos, junto a los correspondientes a Jack al levantarse, deshacen completamente la cama, creando un entorno idóneo para fumar y ya no para dormir:

Al volver veo luz en el dormitorio y encuentro a Iris, mi mujer, sentada contra la cabecera de la cama, con las piernas dobladas bajo las mantas. Apoya la espalda contra una almohada, y está más en mi lado que en el suyo. Se ha subido las mantas hasta rodearse los hombros. Mantas y sábanas se han salido del pie de la cama. Si queremos volver a dormir —y yo quiero volver a dormirme—, no tendremos más remedio que volver a hacer la cama desde el principio. (ídem)

Pese a que Jack pretende dormir, Iris afirma necesitar fumar, mientras seguramente realice los gestos de alguien nervioso que solicita un alivio, en este caso, los cigarrillos y el cenicero que pide a su marido: «—Venga —dice Iris—. Necesito un pitillo después de todo este lío» (ídem).

Los gestos que corresponderían a esta petición serían los de alguien nervioso pero a la vez consciente de que tiene al alcance de su mano, o la de su marido, el alivio al que aferrarse. Una vez que ha cogido el tabaco, Jack vuelve a meterse en la cama y enciende dos cigarrillos, uno para cada uno: «Vuelvo a deslizarme bajo las mantas y pongo el cenicero encima de la colcha, entre los dos. Enciendo un cigarrillo, se lo paso a Iris, enciendo otro para mí» (ídem).

Los gestos en esta situación se diferencian de los del ofrecimiento normal de un cigarrillo y de los asociados a pedir o dar fuego. Jack pasaría el cigarro a su mujer de forma segura, sin preguntar con manos u ojos si lo quiere, y ella lo cogería de forma automática, casi mecánica, mostrando que el cigarro no es un regalo sino una pieza de su engranaje vital y, por tanto, de su relación conyugal.

Iris fuma un cigarro tras otro y acompaña con su mirada al humo, tratando de recordar: «Apaga el cigarrillo e inmediatamente enciende otro. Echa una bocanada de humo y deja que su mirada se pasee por la cómoda, por las cortinas. Lleva el pelo suelto, sobre los hombros. Utiliza el cenicero y se pone a mirar fijamente el pie de la cama, esforzándose por recordar el sueño» (ídem). Los gestos que corresponderían serían los de fumar un cigarrillo sin interés en ese cigarro concreto ni en su disfrute, sino evidenciando la presunta utilidad del tabaco para alcanzar la abstracción y favorecer el recuerdo. Iris, que continua sentada en la cama, mueve únicamente ojos, mano y boca.

Jack, que sigue sentado en la cama junto a su mujer, no alcanza los mismos niveles de quietud

que ella, ya que al contrario que Iris, Jack no quiere fumar sino dormir., siendo consciente incluso de la proximidad o distancia entre ellos, un cenicero que su mujer usa de forma casi inconsciente. La distancia entre los agentes y la consciencia o no de ella es parte fundamental del comportamiento interaccional, como recoge Edward T. Hall, quien fue pionero en el tratamiento de la proxémica.

Durante el transcurso del cuento, ambos siguen fumando de una u otra manera, Jack lo hace con hastío primero: «Dejo de contar, abro los ojos, me incorporo. El dormitorio está lleno de humo. Enciendo un cigarrillo. ¿Por qué no? Al diablo con todo». Y con enfado, aunque aparentando desinterés, después: «—¿Otro sueño en el que no aparezco? Si es así, muy bien. Doy una chupada al cigarrillo, retengo el humo, lo expulso» (idem).

El último cigarro del cuento es el que Jack necesita para ser capaz de enfrentarse a la última llamada telefónica, que, como quien se cree desarmado en un combate, Jack busca de manera torpe para posteriormente colocárselo en la boca de manera segura: «Mientras la mujer habla me palpo torpemente en busca de los cigarrillos. Me llevo uno a los labios y me doy fuego con el encendedor. Ahora soy yo quien habla» (idem).

Este último cigarrillo, del que la interlocutora de Jack no tiene siquiera conocimiento, le concede a él la seguridad y confianza del que, ahora sí, se sabe armado. Estas y otras muchas maneras de fumar muestran lo dicho anteriormente «fumar no es sólo un acto físico sino un acto discursivo, una forma de expresión muda pero elocuente» (Klein, 2008) y que la comunicación es un acto múltiple, constante, no consciente y que ni siquiera requiere de la atención o presencia de un receptor; así como que la literatura es una forma accesible de contemplar el comportamiento social en la cotidianidad.

5. CONCLUSIÓN

Uno de los objetivos finales del presente trabajo, como ya se ha avanzado en la introducción, es, sin tratar de ser una apología del consumo de tabaco, reivindicar, desde la estética de lo cotidiano, la apreciación estética de tan antiguo producto y de su consumo, tan presente en el mundo y en España, donde: «según datos de la Encuesta Nacional de Salud de 2006, fuma el 29,5% de los adultos mayores de 16 años» (Ministerio de Sanidad, Consumo y Bienestar Social, s.f.). En el trabajo se ha tratado, por lo tanto, no solo de recordar la pertinencia del estudio de la estética cotidiana, sino también el del cigarro, que se aleja tanto de las ya mencionada categorías moralizantes de Thomas Leddy: fumar marea, mata, y para algunos tiene mal sabor y mal olor. Fumar es un hábito que cumple el ser universalmente compartido, «a diferencia del mundo del arte institucionalizado» (Saito, 2001). Un acto rutinario e insertado en otras actividades y ocupaciones que posee además de un importante papel en las relaciones sociales una belleza en el sentido más puramente artístico, como apreciaba Théodore de Banville, precursor del parnasianismo y de *l'Art pour l'art*, quien consideraba al fumador un artista y un artesano, personaje que tan bien ejemplificaba Oscar Wilde. El tabaco y su consumo está plagado de contradicciones, siendo su sublimidad un rasgo fundamental en su belleza y, por tanto, en su apreciación estética, «lo que Kant llamaría un placer negativo, un placer de oscura belleza, inevitablemente doloroso, que surge de la percepción de la eternidad; el sabor de infinitud del cigarrillo reside precisamente en ese mal gusto que el fumador aprende a amar rápidamente» (Klein, 2008).

En cuanto a su relación con la literatura, ya han aparecido diversos ejemplos de esta tan célebre unión, como es el caso de Julio Ramón Ribeyro, quien creó literatura en torno a su propia e incomprensible adicción al tabaco, hasta el punto de desarrollar una justificación filosófica para esta:

Me dije que, según Empédocles, los cuatro elementos primordiales de la naturaleza eran el aire, el agua, la tierra y el fuego. Todos ellos están vinculados al origen de la vida y a la supervivencia de nuestra especie. Con el aire estamos permanentemente en contacto, pues lo respiramos, lo expelemos, lo acondicionamos. Con el agua también, pues la bebemos, nos lavamos con ella, la gozamos en ejercicios natatorios o submarinos. Con la tierra igualmente, pues caminamos sobre ella, la cultivamos, la modelamos con nuestras manos. Pero con el fuego no podemos tener relación directa. El fuego es el único de los cuatro elementos empedoclianos que nos arredra, pues su cercanía o su contacto nos hace daño. La sola manera de vincularnos con él es gracias a un mediador. Y este mediador es el cigarrillo. (Ribeyro, 2010)

Y es que como ya se ha comentado anteriormente, la inutilidad es uno de los rasgos fundamentales del tabaco, como afirma el francés Michel Houellebecq en su última novela: «El alivio que viene con la primera bocanada es inmediato, de una violencia asombrosa. La nicotina es una droga perfecta, una droga simple y dura, que no trae alegría, que se define completamente por la falta y por el cese de la falta» (Houellebecq, 2019). Una droga inútil y sacrificada: «fumar es una especie de autosacrificio en lo que respecta a la lógica de pérdidas y beneficios que los cigarrillos proporcionan al poeta» (Klein, 2008).

La literatura proporciona un acceso directo y múltiple a esta apreciación estética del tabaco, y a la relación con la literatura y el acto de escribir, como en su momento, cuando en Francia se vendía papel de liar con «letrillas o chistes», el tabaco permitía literalmente «consumir romances, transformar en humo perfumado las palabras de sueños y ficciones» (ídem). La literatura permite compartir el tabaquismo con los personajes: «Cuando escribes sobre una pequeña habitación llena de humo de tabaco, al leerlo realmente te cuesta respirar» (Murakami, 2008). En definitiva, el tabaco en la obra de Raymond Carver ha dado lugar al estudio de la estética cotidiana en torno a este producto.

La literatura, y más concretamente los cuentos de Raymond Carver, han permitido en el presente trabajo adentrarse de forma sencilla en el estudio del tabaco y su estética, de la estética de lo cotidiano en torno a este. La literatura ha posibilitado, por tanto, el acercamiento a la estética de lo cotidiano que propone Horacio Pérez-Henao y que era otro de los objetivos finales del trabajo: «configurar una estética cotidiana a partir del estudio de la literatura» (Pérez-Henao, 2013). Los cuentos de Carver plasman la cotidianidad sin artificios pero creando agujeros que el propio lector es en la mayoría de los casos capaz de rellenar, al tratarse de escenas conocidas y compartidas universalmente: «Un agujero: un espacio que ocupa un lugar en la materia. En verdad, una entrada en materia» (Fabre, 2005).

Estas escenas cotidianas y agujeros son los que han dado pie a la reivindicación de la estética cotidiana, otro de los objetivos finales del trabajo. Concepto y subdisciplina que como ya se ha afirmado es relativamente joven y sobre todo en el que existen una gran variedad de perspectivas. El objetivo del trabajo no es, por el contrario, desarrollar una conceptualización estanca de la estética cotidiana, sino recordar algunas de las diversas y diferentes teorías existentes y reivindicar su estudio, en el sentido más general, utilizando la literatura como herramienta, lo que según Pérez-Henao: «posibilitaría, así lo intuimos, una ampliación, intensificación y enriquecimiento de la vida del estudiante de literatura, que le permitiría hacer vínculos de sentido para crear formas de ser en el mundo» (Pérez-Henao, 2013). Esta estética cotidiana que puede estudiarse en la literatura no es su condición de obra, de experiencia cotidiana plasmada en literatura, sino la de la propia experiencia

cotidiana a la que la literatura permite acercarse, a la que la literatura permite observar profundamente y sin interferencias.

En resumen, la literatura, los cuentos de Raymond Carver en concreto, han ayudado a contemplar escenas de la cotidianidad de una manera casi directa y estudiar así el carácter estético presente en la cotidianidad, en este caso en el tabaco y en sus diferentes formas de consumo.

6. BIBLIOGRAFÍA

Barrie, J. M. (2003). *Lady Nicotina*. Madrid: Trama Editorial.

Birdwhistell, R. (1984). *Un ejercicio de kinésica y de lingüística: la escena del cigarrillo*. En Y. Winkin (Ed.), *La nueva comunicación* (pp. 166–198). Barcelona: Kairos.

Caballero, M. (2011, 29 noviembre). *Los escritores y el humo* | El Cultural. Recuperado 15 agosto, 2019, de <https://elcultural.com/Los-escriitores-y-el-humo>

Calvino, I. (1998). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.

Carver, R. (1992). *Catedral*. Barcelona: Anagrama.

Carver, R. (2003a). *Bicicletas, músculos y cigarrillos*. En Carver, R. (2003a). *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*. Barcelona: Anagrama.

Carver, R. (2003b). *Habrase visto*. En Carver, R. (2003). *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?*. Barcelona: Anagrama.

Carver, R. (2004). *Quienquiera que hubiera dormido en esta cama* (2004) en *Si me necesitas, llámame*. Barcelona: Anagrama.

Casciari, H. (2016, 5 enero). *Triste, sin sal y libre de humo*. Recuperado 11 agosto, 2019, de https://hernancasciari.com/blog/triste_sin_sal/

Cirlot, J. E. (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.

De Banville, T. (2016). *L'Âme de Paris: Nouveaux souvenirs*. Paris: Collection XIX.

De Prada, J. M. (s.f.). *Entre humos*. Recuperado de <https://www.burbuja.info/inmobiliaria/threads/prada-sobre-la-cruzada-antitabaco.199134/>

•De Prada, J. M. (2003, 13 septiembre). *Fumadores delincuentes*. Recuperado 15 agosto, 2019, de https://www.abc.es/opinion/abci-fumadores-delincuentes-200309130300-207332_noticia.html

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

Fabre, L. F. (2005). *Leyendo agujeros: ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA.

Felski, Rita. (2009) *Everyday Aesthetics*.” The Minnesota Review, 71-72 : 171-179.

Gamoneda, A. (2007). *Blues castellano*. Madrid: Bartleby Editores.

González, E. (2011). *Sobre la experiencia hermenéutica o acerca de otra posibilidad para la construcción del conocimiento*. *Discusiones filosóficas*, 18, 125-143.

Haapala, A. (2001). *On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place*. En *The Aesthetics of Everyday Life*. Andrew Light y Jonathan M. Smith.

Han, B. C. (2018a). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder.

Han, B. C. (2018b). *Muerte y alteridad*. Barcelona: Herder.

Heidegger, M. (2009). *Ser y tiempo*. Madrid: Grasset.

Infante, G. C. (2001). *Holy Smoke*. Madrid: Suma de Letras.

Irvin, S. (2009). *Aesthetics of the Everyday. A Companion to Aesthetics. 2nd edition*. Ed. Stephen Davies et al. Chichester, United Kingdom: Wiley Blackwell. pp. 136-139.

Klein, R. (2008). *Los cigarrillos son sublimes*. Madrid: TURNER PUBLICACIONES S.L..

Korsmeyer, C. (2002). *El Sentido Del Gusto: Comida, Estética y Filosofía*. Buenos Aires: Paidós.

Leclerc, A. (1979). *Au feu du jour*. Paris: Grasset.

Leddy, T. (1995). *Everyday surface aesthetic qualities: neat, messy, clean, dirty*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 53(3), 259-268.

Leddy, T. (2012). *Defending everyday aesthetics and the concept of pretty*. Contemporary Aesthetics, 10. Recuperado de <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=654&searchstr=leddy>

Mandoki, K. (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: prosaica I*. Madrid: Conaculta.

Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica II*. Madrid: Conaculta.

Mann, T. (2008). *La montaña mágica*. Barcelona: Edhasa.

Melchionne, K. (1998). *Living in glass houses: domesticity, interior decoration, and environmental aesthetics*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 56(2), 191-200.

Melchionne, K. (2013). *The definition of everyday aesthetics*. Contemporary Aesthetics, 11. Recuperado de <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=663&searchstr=melchionne>

Martín, G. (2017, 25 julio). “*Estoy hasta los huevos de la etiqueta rock and roll*”. Recuperado 15 agosto, 2019, de <https://ctxt.es/es/20170719/Culturas/14055/ctxt-entrevista-ray-loriga-rendici%C3%B3n-50-novela-literatura-jap%C3%B3n.htm>

Ministerio de Sanidad, Consumo y Bienestar Social. (s.f.). *¿Cuánta gente fuma?* Recuperado 15 agosto, 2019, de https://www.mscbs.gob.es/ciudadanos/proteccionSalud/tabaco/programaJovenes/consumo_cuanta.htm

Murakami, H. (2008). *Sputnik, mi amor*. Barcelona: Tusquets Editores S.A..

Nussbaum, M. C., & Gardini, C. (1997). *JUSTICIA POETICA : LA IMAGINACION LITERARIA Y*

LA VIDA PUBLICA. Buenos Aires: Andrés Bello.

Panero, L. M. (2013, 4 abril). Leopoldo María Panero· *Dios De La Vida, Dios De Los Suicidas* [Archivo de vídeo]. Recuperado 16 septiembre, 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=TqL2Pc9V0rI>

Pérez-Henao, H. (2011). *El lugar de la estética en la vida diaria: historia del concepto de estética cotidiana*

KEPES, (10), 227–248. Recuperado de http://kepes.ucaldas.edu.co/downloads/Revista16_8.pdf

Pérez-Henao, H. (2013). *Estética cotidiana y literatura: posibilidades de una confluencia para un problema de investigación*. *Aisthesis*, (54), 89–101. <https://doi.org/10.4067/s0718-71812013000200005>

Pessoa, F., & Crespo, Á. (2008). *Libro del desasosiego*. Barcelona, España: Seix Barral.

Principe, M A. (2005). *Danto and Baruchello: From art to the aesthetics of everyday*. En Light, A. & Smith, J.M. (Eds.), *The aesthetics of everyday life* (pp. 56-72). New York, NY: Columbia University Press.

Ribeyro, J. R. (2010). *Sólo para fumadores*. En J. R. Ribeyro (Ed.), *La palabra del mudo* (pp. 761–903). Barcelona: Seix Barral.

Rossi, C. P. (2003). *Cuando fumar era un placer*. Barcelona: Editorial Lumen.

Saito, Y. (2001). *Everyday aesthetics*. *Philosophy and Literature*, 25(1), 87-95.

Saito, Y. (2007). *Everyday Aesthetics*. Oxford, NY: Oxford University Press.

Saito, Y. (2010). *Future directions for environmental aesthetics*. *Environmental Values*, 19(3), 373-391.

Stolnitz, J. (1960). *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism*. Boston, MA: Houghton Mifflin.

Svevo, I. (2005). *La conciencia de Zeno*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Vila-Matas, E. (2000). *Bartleby y compañía*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Wilde, O. (2019). *El Retrato de Dorian Gray*. Barcelona: Editorial Alma.

Winkin, Y. (Ed.). (1984). *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairos.

Ziff, P. (1997). *Anything Viewed*. En Feagin, S.L. & Maynard, P. (Eds.), *Oxford Readers: Aesthetics* (pp. 23-29). Oxford NY: Oxford University Press.